

La ley formal del barroco y la teoría crítica

Carlos Oliva Mendoza

Universidad Nacional Autónoma de México

“Faetónica” hubiera llamado Sor Juana a la experiencia de dos siglos de transformación romántica del mundo –recordando el mito que cuenta las catástrofes que vienen sobre el cosmos cuando el joven Faetón, queriendo demostrar su estirpe divina, se empeña en guiar por su cuenta, sin apoyarse en la experiencia de su padre Helios, el carro celeste que reparte la energía solar. La década de 1960 concentró en sí los síntomas del final de esa época. El retorno al realismo, a través del desencanto o la *ernüchterung* ha llevado a la resistencia frente a la modernidad imperante a soñarse a sí misma como posmoderna mientras reinventa para nuestros días una estrategia barroca.

Bolívar Echeverría

Durante largos siglos el tema del tiempo ha tenido un lugar privilegiado dentro de las configuraciones filosóficas y ficcionales del mundo. Más allá de la idea del espacio, que ha sido desplazada a un *factum* inapelable de sentido, a un *aquí nos tocó vivir* incuestionable, la idea del tiempo ha sido una especie de llave de los tesoros. Entenderlo presupone, en cierta medida, entender el sentido de nuestra vida; fantasear con un principio y un fin cinematográfico. Algo de cuaquerismo ya había en Kant, por ejemplo, cuando, al definir las ideas trascendentales del tiempo y el espacio, señala que la única diferencia estriba en la posibilidad del conocimiento de uno mismo que brinda el tiempo. Esa mirada interior que devela a un individual demonio divino en procesos de trans-identidad. Señalo lo anterior en un intento de preguntar por qué es tan difícil pensar las representaciones a partir de su mera formulación espacial – monádica. ¿Por qué, en cierto sentido, siempre es necesario pensar en un despliegue del tiempo? Ya sea como una proyectiva futurista y utópica o como una substanciación del pasado. Ya sea como un despliegue racional de la historia o, peor aún, en un panóptico del presente que se ramifica a sí mismo de forma fractal. Hay intentos, por supuesto, de hacer lo contrario, pero pronto caen en una narrativa escritural y moderna que los vuelve comprensibles, conmensurables, universales en su pretensión comunicativa.

Condenado a este contexto es que quiero recordar un viejo tema burgués, el del tiempo productivo e improductivo –que en cierta forma se

monta en el tema del trabajo productivo de ganancias o improductivo: productivo de ocio— para ver de cerca el despliegue de la representación barroca y la teoría crítica; para acentuar sus formas disruptivas del mito del tiempo en la representación romántica, clásica y realista.

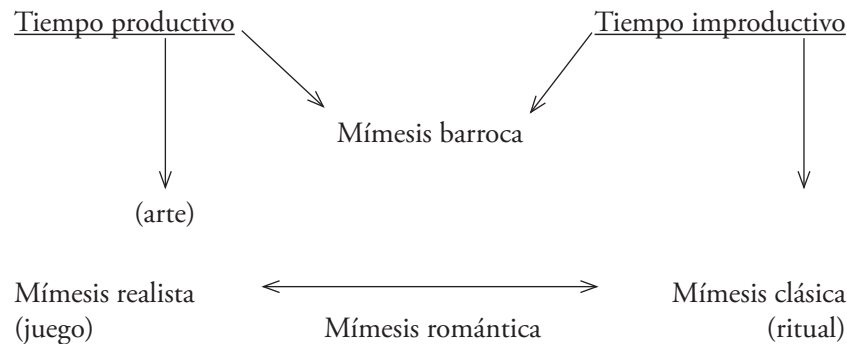
1. Configuraciones modernas dentro del tiempo y el trabajo productivo e improductivo

Tanto el tiempo como el trabajo productivo pueden definirse como aquellos momentos, espacios y esfuerzos que dedicamos a generar, producir y poseer capital de todo tipo. Esto tiene como fin el hecho de que, a través de la conversión de capital en valores de intercambio, adquiramos y consumamos útiles o valores de uso que den algún sentido a nuestra existencia, y que nos permitan seguir generando valores que podamos, en el sentido acumulativo del capital, intercambiar en nuestros procesos de socialidad.

Por el contrario, el tiempo y el trabajo improductivo serán aquellos que no tengan una forma franca de acumulación y crecimiento de capital, esto es, su última y fatal conversión en valor de cambio será deficitaria, anormal, inconexa con el proceso de socialización mercantil que rige al capitalismo, apologéticamente, desde hace más de cinco siglos.

Dentro de estas dos esferas analíticas, pueden configurarse diversas formas culturales y económicas de sentido. A partir de una serie de anotaciones que al respecto ha hecho Bolívar Echeverría,¹ he armado este elemental esquema, con el fin de mostrar una faceta de lo que él llamó “el cuádruple *ethos de la modernidad capitalista*” o, en otros términos, las formas paradigmáticas de configurar el sentido del mundo dentro del capital:

¹ En especial, el o la lectora puede referirse a los siguientes artículos: “Modernidad y capitalismo. 15 tesis” (Echeverría 1995: 133-197); “El *ethos* barroco” y “Cultura y *ethos* histórico”, (Echeverría 1998: 32-56 y 161-172); “Modernidad en América Latina”, (Echeverría 2006: 195-217).



Dentro de este diagrama elemental que propongo, las *mímesis realistas* son fundamentalmente lúdicas. Al desarrollar el más abstracto montaje auto-crítico, afirman violenta y determinantemente una legalidad pre-establecida, como se hace en los juegos. Como recuerda Echeverría, encierran un poderoso índice de crítica y de placer:

Es el placer que trae la experiencia de una pérdida fugaz de todo soporte; la instantánea convicción de que el azar y la necesidad pueden ser, en un momento dado, intercambiables. En la rutina irrumpe de pronto la duda acerca de si la necesidad natural de la marcha de las cosas –y, junto con ella, de la segunda “naturaleza”, de la forma social de la vida, que se impone como incuestionable– no será justamente su contrario, la carencia de necesidad, lo aleatorio (Echeverría 1998: 190).

Sin embargo, el juego al reificarse en una *mimesis realista*, sólo por un momento pone en duda la naturalización artificial de la vida. En lugar de permanecer en la esfera lúdica, como se hace en las alegorías infantiles, el juego realista es ciego y competitivo, excitante y *democrático*. Fatalmente, como todo ludismo, esconde o da pie a una segunda legalidad: una forma que por su presunción puritana niega y deforma la esencia contradictoria de la vida humana; la somete constantemente “a juego” y la entrega a los vencedores o a las vencedoras.

En el lado opuesto de esta mimética moderna, se encontraría la *mimesis clásica*. Insistente en un valor perenne y sólo escrutable a través de la interpretación infinita, el modo clásico se entrega, en última instancia, a una forma ritual, festiva y sacrificial. Apuesta por un advenimiento total de la develación y la formación de una arquitectónica propicia para la apoteosis de sentido. De ahí su terrible perversión en el mundo de la reproductibilidad capitalista. Desde la apuesta de auto-conservación clásica, surgen los

mundos pseudo-auráticos y fundamentalistas del fascismo, el clasicismo monárquico y kitsch, la imperialización bélica que se sustenta en la retórica de la libertad o la marginación de las “masas” por el “sustento” de los proyectos ilustrados.

Fiat ars, pereat mundus, recuerda Benjamin que “dice el fascismo, y espera, como la fe de Marinetti, que la guerra sea capaz de ofrecerle una satisfacción artística a la percepción sensorial trasformada por la técnica”. (Benjamin 2003: 98) De esta forma, este espacio y tiempo de entronización de *l'art pour l'art*, encarnado en la representación clásica, es el punto real de fusión entre arte y guerra:

La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora un objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. *De eso se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo* (Benjamin 2003: 98-99).

Entre los paradigmas lúdico y festivo, de un extremo a otro, se desplaza la *mimesis romántica*. Ésta va desde una extrema ritualización festiva –en la vindicación de la revolución; en la idea del mundo como museo y destino turístico– a un ludismo también extremo – en el desarrollo de las artes del lenguaje que tienen su mejor remate en la cinematografía–; en el decadentismo moderno, como apertura lúdica y destructiva; o en las gestas de independencia que demandan a un tiempo el ritual romántico y la profunda ironía individual.

Frente a estas representaciones modernas, que entrañan manifestaciones formales y críticas muy particulares, surge el barroco, como la única forma que no guarda una potencia interna capaz de subsumir estos esquemas básicos –el ritual y el juego– como lo hace el modo romántico, y que tampoco se inscribe claramente en alguno de los mismos, como ocurre con los diversos proyectos clásicos y realistas.

El barroco, pues, no circula de un extremo a otro ni configura desde alguno de los extremos; por el contrario, acude a una esquematización más débil y se coloca en un punto de indefinición entre el tiempo y el trabajo productivo e improductivo. Si, como señala Echeverría, *el juego* es “la ruptura que muestra de manera más abstracta el esquema autocrítico de la actividad cultural” (Echeverría 1998: 189), y *la fiesta*, a través de la ceremonia ritual, “destruye y reconstruye en un solo movimiento todo el

edificio del valor de uso dentro del que habita una sociedad” (Echeverría, 1998: 190); el tercer esquema paradigmático de la modernidad será la materialización pragmática del conflicto que, entre la técnica y la naturaleza, desarrolla de forma muy particular la modernidad capitalista: *el arte*. (Echeverría 1998: 192).

Así pues, el arte, un pragmatismo material creado para postular un índice de sentido, es el esquema que guía al barroco, y desde ahí extrae su potencia crítica frente a las otras mímisis de sentido.

2. Ritualidad y arte en el mundo barroco

Como ha sido puntualmente analizado, el movimiento barroco tiene un impulso fundamental en la reacción frente a la reforma luterana. En este sentido, es un complejo proceso de modernidad que busca un eje teológico para oponerse a la idea humanista, pragmática y racional que radicaliza el calvinismo. Frente a la individuación que desata la primacía de la fe, sobre la constatación milagrosa, o el exilio de Dios, al romper todos los vínculos intermediarios entre lo divino y lo humano, los movimientos jesuitas intentan una contrarreforma que tiene sus momentos clave en el despliegue de la Compañía de Jesús en América latina, en el seno del debate del Concilio de Trento —entre el 13 de diciembre 1545 y el 4 de diciembre 1563— y en el establecimiento posterior de la teología postridentina.

Desde la perspectiva de Echeverría, más allá de las acusaciones de dogmatismos y atraso sobre la Contrarreforma jesuita, ésta sería un movimiento profundamente hereje dentro de la iglesia, que se basa en la revitalización maniquea de una confrontación entre el bien y el mal. En este sentido, al igual que la Reforma luterana y calvinista, el jesuita Loyola y los suyos reconocerían una distancia profunda entre lo divino y lo humano pero, a diferencia de los reformadores, intentarían cerrar esa distancia a través de toda una serie de mundos alegóricos y figuras intermediarias que existen entre Dios y el mundo humano. De ahí por ejemplo la importancia en el Concilio de la reafirmación, contra los reformistas, de la existencia del Purgatorio.

En este movimiento o proceso barroco de permanente constitución del mundo divino en la esfera de lo humano, jugaría un papel central el libre albedrío; de hecho, de éste dependerá que se reactuale la sacralidad.

En este sentido, que realmente profundiza el libre arbitrio, al ponerlo en tensión con una presupuesta potencia divina, Echeverría señala cómo para la Compañía de Jesús, a diferencia de los luteranos y calvinistas,

el comportamiento verdaderamente cristiano no consiste en renunciar al mundo, como si fuera un territorio ya definitivamente perdido, sino en luchar en él y por él, para ganárselo a las Tinieblas, al Mal, al Diablo. El mundo, el ámbito de la diversidad cualitativa de las cosas, de la producción y el disfrute de valores de uso, el reino de la vida en su despliegue, no es visto ya sólo como el lugar del sacrificio o entrega del cuerpo a cambio de la salvación del alma, sino como el lugar donde la perdición o la salvación pueden darse por igual (Echeverría 1998: 67).

De ahí que el mismo Echeverría aplique una lectura *sui generis* a la famosa frase de Ignacio Loyola, “se puede ganar el mundo y sin embargo perder el alma”. Para el filósofo americano no se trata de una condena de la mundanidad, sino de una advertencia que implicaría que el mundo es “digno y deseable de ganarse” pero con “la condición de que sea un medio para ganar el alma, es decir, una empresa ‘*ad maiorem Dei gloriam*’” (Echeverría 1998: 67).

Puede verse el rebuscamiento barroco de la propuesta jesuita con claridad. Si para la mayor gloria de Dios es necesario ganar el mundo y el alma, esto deja muy pocos márgenes de participación a la misma divinidad, de ahí su potencial hereje. Al ser el arbitrio humano “el *topos* de la libertad” con “buen olfato, el papado rechazó la teología jesuita porque percibió que llevaba al umbral de la herejía” (Echeverría 1998: 79).

Se trata de una doctrina del todo particular con una estrategia plenamente barroca, “perversa si se quiere”, dice Echeverría: “una estrategia que implica el disfrute del cuerpo, pero de un cuerpo poseído místicamente por el alma. Un disfrute de segundo grado, en el que incluso el sufrimiento puede ser un elemento potenciador de la experiencia del mundo en su riqueza cualitativa” (Echeverría 1998: 67).² En este contexto es que se

2 Echeverría sigue este discurso hasta su pleno establecimiento como contrincante claro del discurso filosófico medieval e ilustrado que tendrá su apogeo en el siglo XVIII: “Se trata de una teología sumamente compleja, contradictoria en sí misma, pues está en vías de dejar de ser tal y convertirse en filosofía. Es sabido que la obra de Luis de Molina que está el los orígenes de todo este proceso, la *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis...*, que va a influir fuertemente en la inmensa y brillante obra de Francisco Suárez así como en la de muchos otros, es una teología que, después de enconadas discusiones fue rechazada como teología oficial de la iglesia. [] El planteamiento de los teólogos jesuitas es sumamente radical: golpea en el centro mismo del discurso teológico de la Edad Media. Nada hay más híbrido y ambivalente que el discurso teológico: es el dis-

puede volver a insistir en la importancia del arte para la constitución del mundo barroco. No es propiamente el hecho ritual o festivo el que será manifiesto (aunque sí determinante) pues justo la situación de conflicto que introduce la Contrarreforma y el papel central del libre albedrío, en relación a una divinidad desplegada alegóricamente en el mundo, hace que la salida sea propiamente perceptiva y sensacional, esto es, estética. No es posible, realmente, apelar, con base en el presupuesto del libre albedrío, a una festividad, ritualidad o ludismo humano, pues esto confirmaría el elemento central de la Reforma, la fáctica e infranqueable distancia entre Dios y el mundo humano. Por esta razón, la afirmación del libre albedrío y del permanente proceso de sacralización del mundo debe darse en una esfera plenamente humana pero de segundo orden, sin la potencia del mundo lúdico o ritual: en el mundo del arte. Así, por ejemplo, tenemos que las grandes concreciones de la Contrarreforma, el Concilio y la Teología tridentina no se dan en la vida eclesial, sino en una forma ritual y festiva que se expresa supinamente en su manifestación artística, el marianismo. Nuevamente es Echeverría quien realizó estudios destacadísimos al respecto, entre estos, su trabajo sobre el guadalupanismo en México (Echeverría 2011) y sus indagaciones sobre el mito de la Malintzin (Echeverría 1998: 19-31).

3. Arte barroco

El arte no tiene su origen o principal impulso en sí mismo. Si lo podemos definir como un hecho pragmático, que está por lo tanto sujeto a la interpretación y contextualización radical de sí mismo, esto implica que debe de nutrirse, en su constitución, de esferas que le son ajenas. Incluso una teoría tan poderosa como la adorniana, que sostiene la constitución monádica de toda obra de arte, no puede dejar de reconocer que la obra también funciona como un proceso que sólo se explica dentro de una legalidad pre-establecida (Adorno 1983: 237ss.).

curso filosófico, el discurso de la razón volcada en contra de toda verdad revelada, pero como discurso que está allí para justificar precisamente una verdad revelada; el discurso de la no-revelación puesto a fundamentar la revelación. Este discurso tan peculiar es justamente el que comienza a reconfigurarse en las obras de Molina, de Suárez, etc. Mediante un intento de reconstruir el concepto de Dios" (Echeverría 1998: 78).

El arte barroco establece una relación muy clara respecto a sus vínculos extra-estéticos. Es un arte que, al rechazar la idea de contenidos sustanciales y entregarse a la decoración absoluta, necesita poner en cuestión la idea misma de un arte puro, de un arte por el arte o de un arte desinteresado y, paradójicamente, esta actitud marca un estilo fetichista y superficial que pareciera ultra y meta-artístico.

Al trabajar recalcitrantemente sobre la forma, al estar entregado como proceso artístico a la infinita donación de representaciones, el arte barroco aparece como si fuera esencial y exclusivamente arte – o contrariamente, como sólo parodia y burla del arte. Esto se debe a que sus atributos se alcanzan al desustanciar todo aquello que lo rodea, hacernos dudar sobre la densidad de lo real y proponer reformulaciones del mundo. Un ejemplo de la ambigüedad fundamental del arte, en su clave barroca, es la propia música de los siglos XVII y XVIII, donde surgen una serie de procedimientos que permiten pensar la música como puro artificio. Escribe Susan McClarly:

Las teorías de la tonalidad armónica que florecieron en el siglo dieciocho tienen como base sólo premisas musicales: relaciones matemáticas, series armónicas derivadas de la acústica física, demostraciones sistemáticas como la Regla de la Octava. Dentro de un marco intelectual así establecido, la música parece formarse de principios racionales que existen con independencia de la invención humana (McClarly 2007: 72).

Sin embargo, esto se muestra en elementos meta artísticos, y nostálgicos de la esencia de las cosas, la armonía y la melodía. Esta representación funciona como una tensión, de ahí su barroquismo, entre la presunción de que existe algo esencial que debe de ser comunicado y la búsqueda febril de nuevas representaciones y técnicas de representación. Quizá el ejemplo por excelencia es la fuga bachiana, donde literalmente, frente al despliegue armónico y melódico, el autor introduce fugas barrocas que impiden la concreción de la forma elemental que estaría cifrada en la armonía y su despliegue melódico, como lo hace plenamente Vivaldi. Esta ambigüedad, actualizarla una y otra vez, es la materia prima del arte barroco. No sólo representa su espacio infranqueable, sino que su identidad depende de la constante concreción de esta ambigüedad y ambivalencia que desdeña los trágicos caminos del ritual, la fiesta y el juego que han conducido a las otras representaciones de sentido en la modernidad. Es central, pues, no definir al barroco por fuera de su índice artístico y estilístico; hacerlo, una y otra vez, ha conducido a la gran mayoría de las teorías de la cultura –e incluso de la política– a degradar la potencia del hecho barroco.

El barroco, pues, debe de pensarse en un primer momento a partir de sus concreciones artísticas, con el fin de comprender su profundidad y observar sus estrategias de despliegue. En este sentido, cuando Eugeni d'Ors muestra un panorama de las definiciones negativas, a mediados del siglo xx, parece detectar que éstas se deben a que no se atiende a las obras, sino a una definición que tendría que ver con el sentido establecido del “buen gusto”:

Habitualmente, el calificativo “barroco” no ha venido siendo aplicado sino a cierta perversión del gusto; perversión cronológicamente y perfectamente localizada. Recientemente aún, maestro tan erudito como Benedetto Croce negaba con insistencia que pudiera ser considerado el Barroco de otra manera que como “una de las variedades de lo feo”. Sin llegar a posición tan negativa y exorcizante, la tendencia común hace 20 años, y hace menos, era la de atenerse en este capítulo a las formas siguientes: 1.a El Barroco es un fenómeno cuyo nacimiento, decadencia y fin se sitúan hacia los siglos xvii y xviii, y sólo se produjo entonces en el mundo occidental. 2.a Se trata de un fenómeno exclusivo de la arquitectura y de algunos raros departamentos de la escultura o de la pintura. 3.a Nos encontramos con él en presencia de un estilo patológico, de una ola de monstruosidad y de mal gusto. 4.a Finalmente, lo que lo produce es una especie de descomposición del estilo clásico del renacimiento [...] (D'Ors 1964: 76-78).

Si ponemos atención, parece que la definición más certera dentro de este paisaje, es la de Croce, “una variedad de lo feo”. Por un lado, porque atiende al fenómeno estético en primer lugar; por el otro, porque casa con la definición que se ha implantado en la actualidad, donde el arte barroco ha sido descrito como “exageración ornamental o retórica”. En esta vaciedad de contenidos, al pensar como lo hicieran los antiguos, radicaría su remate de final de fealdad. Es, nos dice Echeverría al seguir a Adorno, un “arte oportunista” que busca siempre la *decorazione assoluta*. (Echeverría 1998: 44-45). En este sentido, su formalización depende, casi simultáneamente a su constitución, del receptor o espectador, de este ornamento que pretende integrarse a la finalidad absoluta de la forma. No es casual que, por ejemplo, la pintura barroca jugara con la idea del marco como límite falso del cuadro. El pintor no sólo se insertaba en la obra –como en el famoso caso de Velázquez– sino que toda la poética de espejos tiene como fin sugerir el lugar central del espectador pero como un ornamento más de la obra. Al realizar este ejercicio, el arte barroco se afirma –de forma muy similar a como se legislara la misa postridentina en el sentido de proponer *la simulación plena* del sacrificio de Dios– como representación formal-absoluta y, por lo tanto, como simulacro. Es pues un arte, podemos decir,

contra-artístico. Un arte de simulación de todo fundamento que, en el momento de su reactualización, subvierte, bajo el parámetro estilístico, todo hecho ritual o lúdico y los convierte en una representación estética, en un ornamento.

4. La ley formal del barroco y los estudios barrocos

A partir de lo que hemos señalado, podemos sintetizar la idea de Bolívar Echeverría sobre “la ley formal del barroco” y contextualizar esta idea dentro del *corpus* de los estudios sobre el barroco. Para Echeverría, el hecho barroco contendría una legalidad propia e independiente a otras formas modernas de representación que se ha hecho presente, específicamente, desde los llamados estudios posmodernos. Habría dos direcciones posibles para estudiar el fenómeno en la actualidad. Por un lado, se encontrarían los teóricos que consideran que el barroco es un período por el que deben de pasar todas las configuraciones estéticas como parte de su desenvolvimiento orgánico. Dentro de esta corriente, Echeverría señala a Eugeni d’Ors, Benedetto Croce, Henri Focillon, Ernest Robert Curtius y Gustav R. Hocke. En otro sentido, estarían los teóricos que consideran al barroco como un fenómeno específico de la cultura moderna, entre ellos, destaca a Wilhelm Haube, Werner Weissbach, Alois Riegl, Luciano Anceschi y José Antonio Maravall (Echeverría 1998: 11). Si bien Echeverría menciona que ambas direcciones pueden congeniar y ser complementarias, él mismo se inscribe dentro de la segunda corriente. No sólo esto, sino que da indicaciones de cuáles serían algunas de las líneas de exploración que él continúa. Por una parte, señala la importancia de la relación entre los primeros estudios de negación de la modernidad —o posmodernos— y la actualización del barroco. En este sentido, menciona el lugar central que tiene el célebre libro de Lyotard, *La condición posmoderna*, y el trabajo de Boaventura de Sousa escrito en *Pela Mão de Alice*. Sumado a lo anterior, Echeverría pone de relieve cuatro ideas fundamentales para el estudio contemporáneo de lo barroco y a los autores que han indagado al respecto: 1) la actualización de lo barroco como neo-barroco, en la obra de Sarduy; 2) el estudio de la constante formal, en el trabajo de Calabrese; 3) la recuperación del trabajo sobre el barroco en la “periferia americana” realizado por Lezama Lima y Carlos Rincón; y 4) los estudios sobre las formas de resistencia, simboliza-

das en los estudios sobre el pliegue, que llevó a cabo Deleuze (Echeverría 1998: 14-15). En este contexto, es que Echeverría señala una pregunta central para su estudio sobre el barroco: ¿cuáles son los alcances y la actualidad del proyecto alternativo barroco y neo-barroco, en el entendido de que no se trata de “una alternativa radical” sino de una “manifestación de la incongruencia moderna”, que al desplegarse muestra la “vigencia de alternativas”? (Echeverría 1998: 15).

Bajo estas premisas y marcos de investigación, es que podemos sintetizar la “ley formal del barroco” que propone Echeverría. Se trataría, desde mi punto de vista, de una legalidad que se despliega entres momentos:

- Es una representación formal, negativa de cualquier presupuesto sustancial: un simulacro.
- Es una representación de sentido tautológico, representa bajo el presupuesto de que todo es representación. No está pues sostenida sobre la idea de proyección o creación de un objeto, sino sobre la base de que la representación se representa a sí misma. En el más radical sentido aristotélico o kantiano, se trataría de una forma que sólo puede volver a alcanzar una continuación formal. Nada la detiene ni la ancla, es representación de representación, como en el barroco borgesiano.
- De las dos ideas anteriores, se infiere que es un proceso proto-teatral. Es una dramatización permanente que se resuelve en la hiper-ornamentación de todo hecho o fenómeno que estilice.

5. Método barroco

Esta ley formal del barroco, como lo observa atinadamente Echeverría, implicará antes que nada un método (Echeverría 1998: 214-221). De ninguna manera es un arte espontáneo o accidental, sino que justamente puede aparecer como espontáneo, piénsese en Lezama o en Rulfo, o como accidental, por ejemplo en *El Quijote*, porque tiene un pleno dominio y manejo de los materiales que someterá a una legalidad dada. Echeverría sostiene que el método barroco es un método de *shock*. Desde su perspectiva, la representación o decoración absoluta y liberada de todo presupuesto sustancial, regresa a la contradicción elemental entre la donación permanente de forma y la aspiración a un resguardo de identidad. El barroco, que se

mantiene en este vaivén, no apuesta por el resguardo de identidad pero en su despliegue formal *debe de simular esa identidad*, mostrarla y conculcarla, causando un *shock* en el momento de su aparición. Se trata, si lo pensamos un momento, en algo muy similar a lo que el Pseudo Longino escribiera sobre la legalidad sublime (Longino 2002). Al igual que el arte sublime, el arte barroco procede, metodológicamente, en dos momentos, causando la suspensión del juicio y después la persuasión del intérprete. Ésta es su metodología retórica y ornamental, muy similar a la fuerza o grandiosidad matemática de lo sublime kantiano y a su complemento, la velocidad y envolvimiento, a partir de lo sublime dinámico (Kant 1991). Se trataría de dos momentos elementales que tienen como única finalidad el no obstruir la continua construcción de las formas que se encabalgan una tras otra. Sarduy lo muestra bien en su *Barroco*:

Cifrado pues, en *barroco*, el método, el modo, pero también la vocación primera de ese estilo, que no por azar ha podido relacionarse con la expansión jesuítica: la pedagogía, la expresión energética que no sólo da a ver, sino que “pone las cosas frente a los ojos”. Arte de la *argucia*: su sintaxis visual está organizada, en función de relaciones inéditas: distorsión e hipérbole de uno de los términos, brusca noche sobre el otro; desnudez, ornamento independiente del cuerpo racional del edificio, adjetivo, adverbio que lo retuerce, voluta: todo artificio posible con tal de argumentar, de presentar autoritariamente, sin vacilaciones, sin matices. *Todo por convencer* (Sarduy 1974: 18).

¿Pero, finalmente, qué sucede con esta absoluta y tautológica permanencia de formas, cuál es su parámetro de validación? Quizá en este sentido es que Echeverría señala que el barroco no es un hecho radical pero sí sintomático de la actitud de resistencia al proyecto hegemónico, tanto en sus vertientes realistas como románticas, de la modernidad. Para Echeverría, esta insistencia formal crea el “espectro de la técnica barroca” y con esto, podemos decir, el espectro de los comportamientos modernos más imprevisibles y resistentes al proyecto de la modernidad capitalista.

Hay dos manifestaciones fundamentales a partir de la insistencia en la forma que despliega el barroco. En primer lugar, propiamente esta voluntad de forma, hace que el arte barroco reactualice su tensión como la mimesis clásica. En lugar de alcanzar una identidad propia, el barroco muestra una voluntad de forma atrapada en la presunción de una naturaleza dada o espontánea, esto es, en una naturaleza y humanidad que se desplegaría en sus modos perennes y clasicistas. A partir de este hecho, es que el barroco se reactualiza monádicamente, como un centro de sentido

clauso en el interior de un mundo clásico que nos es imposible compartir. Por esta razón, el arte barroco se nos muestra tantas veces como kitsch, frívolo, oscuro, superficial, abigarrado, popular, porque en su decoración absoluta de la representación nos indica la sustancia que en los “mundos antiguos” fuera presupuesta y que es ajena a la modernidad. D’Ors lo anota con gran claridad:

Siendo por esencia, todo clasicismo intelectualista, es, por definición, normativo y autoritario. Recíprocamente, porque todo barroquismo es vitalista, será libertino y traducirá un abandono, una veneración ante la fuerza. Por esto el clasicismo fue también llamado *humanismo*, en denominación casi sinónima. El sentido cósmico del barroquismo, al contrario, bien se reveló en su vocación sempiterna por el paisaje y el folklore (D’Ors 1964: 99).

Por esto mismo se puede objetar a las representaciones barrocas que sólo sean representación de representación, simulacros donde se presupone que toda la realidad es arte. En efecto, el barroco no distingue en un primer momento entre el material propiamente artístico y el material mundano. D’Ors ve este movimiento que golpea el centro de la racionalidad clásica e ilustrada con suma perspicacia: “La actitud barroca, al revés [de la actitud clásica que tolera el movimiento que desconcierta la razón], desea fundamentalmente la humillación de la razón” (D’Ors, 1964: 102). También Sarduy, al igual que Echeverría, ve que estas objeciones se hacen desde un presupuesto clásico o romántico en el que debe preexistir una normatividad dada para el arte. Con base en esta normatividad, el arte barroco podría encontrar una salida romántica, como ha presupuesto Bartra (Fuentes et al. 2012: 101-105), o regresar a una actitud soberbia de indiferencia y marginación clasicista. Por el contrario, el barroco, al acentuar sus elementos melancólicos, alegórico e incluso suicidas se reprime moralmente. El barroco no ofrece, al modo de Heidegger digamos, una posible morada de resguardo, sino que una y otra vez manifiesta la contradicción entra una presupuesta morada o moral natural y una moral económica y políticamente desplegada en el mundo contemporáneo. Esta anomalía es perfectamente señala por Sarduy: “A la historia del barroco podríamos añadir, como un reflejo puntual e inseparable, la de su represión moral, ley que, manifiesta o no, lo señala como desviación o anomalía de una forma precedente, equilibrada y pura, representada por lo clásico” (Sarduy 1974: 16).

En segundo lugar, este recurso formal, hace que el barroco lleve el sentido trágico al absurdo. La mimesis barroca no encuentra un punto para centrar, al modo clásico, la representación y por lo tanto tampoco

puede direccionar subjetivamente una reacción romántica. Es ahí cuando se muestra la festividad y ludicidad del arte barroco, un sentido del juego y del rito siempre en la frontera de lo absurdo, de lo falso, de lo cómico, y no de lo trágico, lo épico o lo heroico en su clave romántica o clásica. Esto es claro, por ejemplo, en el arte barroco de Bernini y Cervantes, en el mito “traidor” de la Malintzin, en la dubitación barroca de la fuga de Bach, en el cine barroco de Reygadas o Greenaway o en la antropofagia brasileira, entre tantos despliegues contaminados del estilo barroco en diversos grados.

6. Teoría crítica y mimesis barroca

Termino estas notas planteando una pregunta y una primera respuesta: ¿qué implica la legalidad barroca para la teoría crítica, por qué esta ley formal, esta mimesis barroca, puede ser ejemplar para el discurso crítico?

Durante centurias, ha sido la representación romántica la que ha guiado la configuración del discurso crítico. La idea central de transformar al mundo y emancipar las vidas humanas ha prefigurado un tipo de teoría que se coludió y confundió con el relato utópico y el discurso revolucionario. Al proceder de esta forma, se olvidó la parte central del discurso marxista, la teoría crítica más poderoso que ha formada la modernidad: su poder de deconstrucción de la discursividad apologética del capital o, dicho en términos ya es desuso, su crítica a la fenomenología idealista que tuvo su materialización en los discursos de la economía y política del cuerpo social moderno. El proceder barroco, por el contrario, precisa para su propia existencia del desmontaje constante de los mundos y estilos establecidos. No es un arte que cree nuevos materiales, ni figuraciones, sino que desmonta y reconfigura lo que está dado; de ahí su caducidad en el tiempo, su vuelo sublime, su estrategia oportunista. Es un arte de *mise en scène*, donde se apuesta todo a la representación y, en el mismo momento de su apología, ya está tramando la nueva forma representativa. Por esto es singularmente elocuente el hecho del mestizaje radical para el discurso barroco; por esto es un arte y estilo tan atraído por aquello que es desechado y que puede retomar para su ornamentación infinita. La teoría crítica contemporánea puede seguir esos pasos, de hecho lo hacen muchos de aquellos y aquellas que la ejercen de manera cotidiana y no siempre estridente; en vez de buscar la asonada revolucionaria, el vuelco utópico o el

resurgimiento de las identidades fundamentales, como el paradigmático traductor de Borges, hay quienes alegóricamente se entregan a deconstruir una lengua y construir su traducción para, inmediatamente, ir en busca de otra variante. En este ejercicio, más profundo que veloz, puede ser que se encuentren un día las reconstrucciones barrocas con el vuelco re-evolucionario que siempre prometió nuestra vida moderna.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor Wiesengrund (1983): *Teoría estética*. Trad. Fernando Ríaza. Barcelona: Orbis.
- BENJAMIN, Walter (2003): *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Traducción Andres E. Weikert, introducción Bolívar Echeverría. México, D.F.: Ítaca.
- D'ORS, Eugeni (1964): *Lo barroco*. Madrid: Aguilar.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (1995): "Modernidad y capitalismo. 15 tesis". En: *Las ilusiones de la modernidad*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México/El Equilibrista, pp. 133-197.
- ____ (1998): *La modernidad de lo barroco*. México, D.F.: Era.
- ____ (2006): "Modernidad en América Latina". En: *Vuelta de siglo*. México, D.F.: Era, pp. 195-217.
- ____ (2013): "El guadalupanismo y el *ethos* barroco en América". En: *Theoría*, 23, pp. 101-110.
- FUENTES, Diana/VENEGAS, Isaac/OLIVA, Carlos (comp.) (2012): *Bolívar Echeverría. Crítica e interpretación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ÍTACA.
- KANT, Immanuel (1991): *Crítica del juicio*. Trad. Manuel G. Morente. México, D.F.: Porrúa.
- LONGINO (2012): *Sobre lo sublime*. Trad. José García López. Madrid: Gredos.
- MCCLARLY, Susan (2007): "Towards a History of Harmonic Tonality". En: Street Christensen, Thomas/Dejans, Peter et al. (eds.): *Towards Tonality. Aspects of Baroque Music Theory*. Leuven: Leuven University Press.
- SARDUY, Severo (1974): *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana.